MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 4 (245) aprilie 1973

DESPRE MELODIE

de ZENO VANCEA

Orice om, avînd o cît de mică sensibilitate faţă de arta sunetelor, poate să-şi dea seama că dintre elementele muzicii — melodie, armonie, culoare —, melodia constituie componentul ei cel mai important, esenţa însăşi a muzicii.

Secole de-a rîndul, pînă la apariţia armoniei şi includerea ei în modul de exprimare muzicală, melodia era sinonimă cu muzica.

Ce este melodia ? Un şir de sunete de înălţimi diferite care se succed într-o anumită ordine, privind nu numai înălţimea dar şi durata lor.

Ordinea care reglementează durata, dă naştere ritmului (din verbul grecesc rhyo = a curge), element care într-o melodie, se manifestă prin revenirea la răstimpuri egale a unor sunete accentuate.

Istoria muzicii cunoaşte un număr mic de melodii din categoria celor *monofone* (neînsoţite de o altă melodie sau de orice întregire armonică), alcătuite, ca de pildă cea de mai jos, numai din sunete de aceeaşi durată,

Melodie atribuită lui Pierre de Corbeil, sec. XIII

În general însă — cum se va putea constata din cele ce vor fi înfăţişate în cursul expunerii noastre — melodiile sînt constituite din sunete de durată diferită.

În ceea ce priveşte termenul de „înălţime" a sunetelor, în lipsa unuia mai potrivit, el a fost împrumutat din domeniul percepţiunilor vizuale. În realitate, înălţimea este o senzaţie auditivă, bazată pe un număr anumit de vibraţii ale unui corp sonor pus în mişcare. Înălţimea şi durata organizată a sunetelor — ritmul — constituie cele două elemente indispensabile pentru formarea unei melodii. În timp ce aceasta poate fi alcătuită numai din sunete de *aceeaşi durată*, cu condiţia ca ele să fie însă de *înălţimi diferite*, cum se poate constata în afară de exemplul precedent şi din începutul părţii a treia din *Simfonia a VI-a* de Beethoven :

o succesiune de sunete de *aceeaşi înălţime*, chiar şi în cazul cînd *durata lor este diferită*, nu dă impresia de melodie (vorbim desigur de melodii monofone). Astfel de succesiuni compuse numai din sunete de aceeaşi înălţime (de altminteri destul de rare), cu toate că au durate diferite, nu capătă un sens melodic decît printr-o înveşmîntare armonică, cum e bunăoară cazul *Marşului Funebru* din *Sonata în La bemol major* pentru pian op. 26, de Beethoven :

Desigur o succesiune de sunete poate fi rezultatul unui hazard cînd, cineva, de pildă, loveşte clapele unui pian la întîmplare. Deosebirea esenţială între astfel de succesiuni accidentale de sunete şi altele pe care le percepem ca melodii, constă în faptul că în cel de al doilea caz, datorită unui anumit mod de organizare a şirului, sunetele ce-l alcătuiesc sînt percepute nu ca senzaţii sonore izolate ci ca părţi constitutive ale unui întreg coerent.

Impresia de unitate pe care ne-o face un şir de sunete ar fi deci primul semn distinctiv a ceea ce sîntem obişnuiţi a numi melodie. De unde vine această impresie de unitate, nu se poate stabili cu precizie. Trebuie admis că unitatea şirului fiind expresia unei legităţi care guvernează resortul psi-

https://biblioteca-digitala.ro

hic al unor inși înzestrați cu talent muzical în care *iau naștere melodiile,* aceeași legitate se manifestă și la alții, însă sub formă de sensibilitate ce s-a dezvoltat pe baza unei multiseculare experiențe ale oamenilor, făcînd astfel posibilă perceperea, de către toți inșii cu auz normal, a fenomenului de unitate coerentă a componentelor melodiei.

Aceasta ia naștere în condițiile „unui proces psihologic complex, favorabil actului creator" [1]), alimentat de memoria afectivă în care sînt depozitate trăirile, elementului rațional revenindu-i mai ales menirea de a interveni în actul de creație printr-o activitate de selectare și coordonare a produselor subconștientului.

Dacă inventarea de melodii ar depinde de voință, de raționamentul „la rece", atunci oricine ar fi în stare să creeze melodii. Or, știut este că deși cea mai mare parte dintre oameni posedă într-un anumit grad facultatea de a însăila într-o formă oarecum coerentă succesiuni de sunete alcătuite din formule melodice auzite și înmagazinate în memorie, inventarea de melodii nu poate fi învățată ca știința armoniei și a orchestrației, sau ca aceea de construire a unor forme muzicale organice [2].

Apare deci evident că inventarea de melodii este condiționată de o anumită facultate înnăscută. Aceasta este dovedită și de faptul că în timp ce oameni simpli din popor creează, fără nici o inițiere teoretică prealabilă, melodii de o deosebită expresivitate, oameni de specialitate care se ocupă cu partea teoretică a muzicii, de cele mai multe ori nu sînt înzestrați și cu talentul de a compune.

Dacă primul semn distinctiv al melodiei constă în unitatea șirului de sunete din care ea este alcătuită, cel de al doilea și desigur semnul cel mai important, îl constituie caracterul ei expresiv.

Deși fapt contestat de acei ce văd în muzică doar un joc de combinații sonore, o structură, considerînd melodia drept simplu element de construcție, o experiență milenară atestă că, deosebindu-se calitativ între ele, melodiile, expresie a stărilor afective ale celui ce le creează, pot acționa asupra psihicului celor ce le ascultă — desigur în funcție de receptivitatea fiecărui individ în parte —, declanșînd un proces emoțional. Dificultatea de a găsi o explicație plauzibilă efectului emoțional pe care muzica îl exercită asupra celor ce-o ascultă a făcut pînă și pe întemeietorul esteticii formaliste, Eduard Hanslick, care susținea că frumosul constă în jocul de arabescuri sonore în mișcare, să afirme : „Lucrul cel mai important pentru noi este și va rămîne nelămurit, anume procesul nervos prin care percepția sunetului devine sentiment, o stare sufletească" [3]).

Pentru natura expresivă a melodiei pledează și originea ei, fie că o considerăm ca o manifestare psiho-fiziologică anterioară vorbirii articulate, constînd în exteriorizarea prin sunete emise cu aparatul vocal a unor stări afective, ca mirarea, durerea, bucuria, spaima etc., fie că acceptăm că ea s-a desprins cu timpul din vorbirea articulată ca element de intonație al acestuia, colorîndu-i conținutul afectiv.

Astfel, în cadrul unor țări și chiar al unui continent cu o tradiție muzicală comună, în general nimeni nu va confunda o melodie veselă cu una tristă. Situația însă nu este aceeași în cazul unor tradiții muzicale foarte diferite, expresie a unor sensibilități muzicale deosebite. Astfel, cu toate că ne dăm seama că, de pildă, o melodie hindustană sau arabă nu reprezintă o succesiune accidentală de sunete, ea poate trezi în ascultătorul european o rezonanță psihică diferită de aceea a unui hindustan sau arab, și invers, oamenii de pe alte continente pot rămîne cu totul insensibili față de melodiile — culte sau populare — ale europenilor.

Experiența a dovedit că chiar și între indivizii aparținînd aceluiași teritoriu național există diferențe considerabile în ceea ce privește receptivitatea față de aceleași genuri de muzică. Astfel, în cazul celor deprinși numai cu muzica populară sau distractivă, se poate constata în mod frecvent o lipsă de comprehensiune față de tipuri melodice ale muzicii culte ; mai mult, chiar și melomanii familiarizați cu modul de exprimare melodică numai a anumitor epoci pot avea o receptivitate redusă față de aceea a altor epoci.

Astfel, presupusa inteligibilitate a muzicii ca limbaj universal, începînd chiar cu cea mai elementară manifestare a ei — melodia — trebuie înțeleasă într-un sens mai larg, în funcție de gradul de receptivitate, de gustul și de cultura celui ce o ascultă.

Majoritatea iubitorilor de muzică cu un gust artistic mai puțin format consideră drept melodie doar acele succesiuni de sunete ce pot fi ușor reținute și reproduse, repudiind în general pe acelea care nu îndeplinesc cerințele menționate mai sus. Ori, după cum se va vedea în cele ce urmează, în cursul îndelungatului proces de dezvoltare a muzicii, a apărut o mare diversitate de forme melodice.

În ce stadiu de dezvoltare a speciei umane și din ce cauze interioare și exterioare s-a făcut pasul hotărîtor de trecere de la manifestări premuzicale, la cele concretizate prin formarea de me-

---

[1]) *Dicționar de estetică generală,* Buc., Ed. Politică, 1972, pag. 178.

[2] Aceasta explică și faptul că în timp ce pentru însușirea acestor discipline au fost scrise numeroase manuale, pînă în prezent nu există nici o lucrare prin care cineva ar putea să-și însușească metoda de a inventa melodii originale. Au apărut, desigur, lucrări cu caracter științific, care se ocupă cu melodia sub aspect estetic sau istoric. Pe temeiul unor particularități ale structurii, lucrările care fac parte din prima categorie își propun o dată cu stabilirea diferitelor categorii stilistice și determinarea unor criterii pe baza cărora poate fi apreciată valoarea artistică a unei melodii. Cele cu caracter istoric înfățișează în ordine cronologică diversitatea formelor prin care simțul melodic al oamenilor s-a manifestat din cele mai vechi timpuri pînă azi.

[3]) („Despre frumosul în muzică"). (Vom Musikalisch-Schönen, ediția X-a, Leipzig, 1902). Citat publicat și de Alben Schweitzer în volumul „*J. S. Bach*", pag. 412.

https://biblioteca-digitala.ro

lodii, desigur încă cu totul rudimentare, este cu atît mai greu de lămurit cu cît apariţia muzicii pare să nu fi fost determinată de vreo stringentă necesitate biologică. Deşi există mai multe ipoteze în privinţa originii muzicii (dorinţa oamenilor de a imita cîntecul păsărilor sau alte manifestări sonore din natură, instinctul jocului, procesul muncii etc.) adevărata ei sursă pare a fi necesitatea omului de a folosi, pe lîngă comunicarea verbală, şi un limbaj mai adecvat exprimării stărilor sale emoţionale. Formarea acestui limbaj a fost favorizată în timpuri străvechi şi de instrumentele primitive (de suflat, din lemn sau coarne de animale) confecţionate cu scopul practic de a emite anumite semnale pentru comunicarea la distanţă (vînătoare, luptă, adunarea oamenilor din acelaşi trib etc.), ceea ce a contribuit la lărgirea sferei sonore.

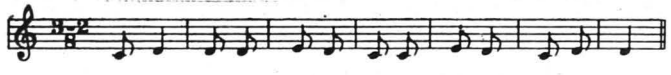
Notate de unii muzicologi, melodii aparţinînd unor triburi rămase într-o stare de înapoiere, cum este de pildă tribul Wedda din Ceylon ne permit

să formulăm cîteva concluzii asupra stadiului primitiv în care se afla exprimarea muzicală în timpuri străvechi [1]).

După cum se poate constata din exemplele ce urmează, aceste melodii erau alcătuite din cel mult două sunete de înălţimi deosebite.

Şi în muzica populară românească au fost conservate prin tradiţie orală unele melodii străvechi de formă rudimentară.

Melodie publicată de G. Breazul



Este de presupus că apariţia melodiei alcătuite din 3 şi 4 sunete de înălţimi diferite, a fost consecinţa dezvoltării facultăţilor psihice ale omului, iar acest lucru a avut loc probabil încă în epoca preistorică. Faptul că astfel de melodii, în ciuda vechimii lor, s-au putut păstra pînă azi în tradiţia orală, s-a datorat împrejurării că ele au continuat să fie conservate în practica populară chiar cînd — cum e cazul bocetelor din folclorul nostru — ritualele de care erau legate şi-au pierdut semnificaţia lor iniţială.

Folosirea a cinci sunete în alcătuirea melodiei de către vechii chinezi, hindustani şi alte popoare din Asia, reprezintă un stadiu mai avansat al dezvoltării simţului muzical. De la cuvîntul grecesc *penta,* melodiile clădite pe cinci sunete de înălţimi diferite, se numesc *pentatonice.* Majoritatea muzicologilor afirmă că şi la popoarele la care ulterior melodia a ajuns la o formă mai avansată, aceasta a trecut în mod necesar prin faza pentatonică.

[1]) După Dr. Robert Lachmann.

Melodie veche din China
(Marş nupţial)

Astfel de melodii, alcătuite din 5 sunete de înălţimi diferite, s-au păstrat şi în muzica noastră populară.

Doină Haiducească din Banat

Melodie publicată de Bartók

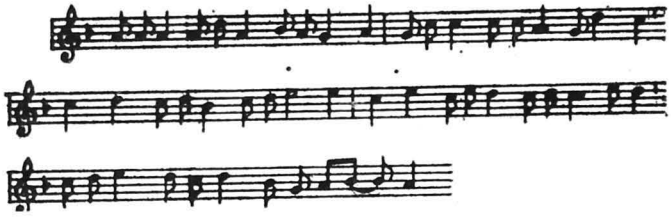
Dezvoltarea societăţii, gradul de cultură mai avansat al membrilor ei nu implică însă în mod obligatoriu dezvoltarea în aceeaşi măsură şi a muzicii, în cazul concret, acela al melodiei. Astfel s-a întîmplat ca popoare făuritoare ale unor bogate culturi, ca de pildă cel chinez şi cel japonez, realizînd şi în domeniul arhitecturii, poeziei, picturii etc., creaţii de o mare valoare, au rămas pînă azi ataşate în muzică de arhaicul sistem pentatonic. În timp ce în Asia, pentatonia constituie şi în zilele noastre baza practicii muzicale populare, vechii locuitori din jurul Mării Mediterane, printre care şi grecii, au dezvoltat încă înaintea erei noastre melodia ajunsă în faza de cuprindere a celor 7 sunete de înălţimi diferite, ale vechilor moduri.

După cum se poate deduce din basoreliefurile şi picturile murale din Orientul Antic, care constituie primele dovezi ale unei activităţi muzicale, se pare că muzica instrumentală cultă era practicată mai mult în cadrul unor solemnităţi religioase sau oficiale, manifestarea muzicală principală fiind cea vocală. Despre muzica instrumentală a vechilor greci ca gen independent nu ni s-au păstrat decît cîteva informaţii sumare, referitoare la rolul ei în cadrul jocurilor olimpice. Instrumentele principale, *aulos*-ul (un gen de fluier), *syrinx*-ul (precursorul naiului de astăzi) şi *chitara,* serveau pentru susţinerea vocii. De la vechii greci ne-au rămas un număr redus de melodii vocale. Potrivit acestui caracter al lor, ele au în general un ambitus redus şi o structură eminamente cantabilă, bazată

https://biblioteca-digitala.ro

pe mersul melodiei pe trepte alăturate, întrerupt din cînd în cînd de cîte un interval mai mare decît secunda.

Imnul lui Helios-Mesomede (sec. 2 î.e.n.)



La începutul erei noastre, din muzica ebraică, greacă şi din cîntecele sclavilor — proveniţi din toate părţile întinsului Imperiu Roman — s-a format cîntarea religioasă a primelor comunităţi creştine, iar mai tîrziu *cîntecul Gregorian,* numit astfel după codificatorul ei în sec. VI, Papa Grigore cel Mare.

În Imperiul Roman de răsărit, din muzica vechilor greci a luat naştere de prin sec. IV, psaltichia bizantină,

adoptată apoi de toate popoarele de rit ortodox.

Kanon de Andrei de Creta (650—720)

Melodie din Psaltichia românească

La fel ca şi cîntarea gregoriană, şi cea psaltică era destinată să fie executată numai cu vocea, avînd, ca atare, după cum se poate constata din exemplele de mai sus, o structură bazată tot pe mersul melodiei pe trepte alăturate.

Acest stadiu de dezvoltare în care melodia *monofonă* dispunea de şapte trepte diferite reprezintă forma ei cea mai evoluată. O structură melodică precum şi o forţă expresivă asemănătoare cu cîntecele psaltice şi gregoriene caracterizează şi melodiile populare din sud-estul şi răsăritul Europei.

Doină din Banat culeasă şi publicată de T. Brediceanu

Pînă în secolul XI, în Apus nu exista altă muzică cultă decît cea religioasă. Dar iată că în condiţiile unui început de laicizare a vieţii, a unui anumit grad de emancipare a oamenilor de canoanele bisericii, apare şi prima muzică cultă laică a cărei naştere se datoreşte în bună parte şi contactului, în timpul Cruciadelor, cavalerilor feudali cu cultura arabă. Unii seniori cu talent muzical sau oameni din popor din serviciul lor (menestrels) compun cîntece pe versuri în care sînt preamărite virtuţile cavalereşti, precum şi cîntece pe versuri închinate dragostei. Prima artă cultă cu caracter lumesc, influenţată de muzica populară, este cunoscută în istoria muzicii sub numele de arta *trubadurilor* sau *trouverilor,* în Franţa, a *Minnesängerilor* în ţările germane.

Înrîurirea gregorianului este încă puternică. La baza noilor cîntece lumeşti stau aceleaşi moduri arhaice, dar datorită unui ritm mai precis, linia melodică se simplifică, capătă contururi mai pregnante şi tinde oarecum spre simetrie, avînd însă înainte de toate un alt caracter emoţional.

„Kalenda maya" de B. de Vaqueiras [6])

Pastourelle de Adam de la Hale [7])

În cursul secolelor XII-XIII, din întîlnirea a două sensibilităţi muzicale oarecum diferite, una caracteristică printr-un anumit simţ armonic — desigur încă cu totul embrionară, — sensibilitate proprie nordului Europei, alta prin excelenţă melodică, specific mediteraniană, ia naştere muzica pe mai multe voci, opera unor muzicieni de la catedrala *Notre Dame* din Paris. Sprijiniţi probabil pe o veche practică populară a heterofoniei, aceştia fac pasul hotărîtor spre muzica de forme mai complexe, prin care muzica europeană îşi defi-

---

5) Melodie publicată de Grigore Panţîru în „Notaţia şi ehurile Muzicii Bizantine", Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., pag. 99.

6 7) Aceste exemple au fost publicate în „*A melodia története*" de Szabolcsi Bence, Zenemühiadó Vàllalat, Budapest 1907, pag. 60—68.

https://biblioteca-digitala.ro

neşte pentru prima oară caracterul ei propriu în urma dobîndirii unei dimensiuni în plus faţă de melodia monofonă. Acest stil pe mai multe voci a evoluat lent ; pornind de la formele simple, rezultînd din încadrarea unui cîntec liturgic *(cantus firmus)* între alte două-trei melodii de invenţie proprie, concepute în spiritul cîntării gregoriene, el ajunge în creaţia şcolilor franco-flamande la o mare complexitate, la experimentarea tuturor artificiilor contrapunctice.

Bineînţeles că într-o împletitură de voci suprapuse, trebuind a ţine seamă de anumite considerente verticale, melodiile nu se mai pot desfăşura cu aceeaşi libertate ca acele de sine stătătoare din perioada precedentă a monofoniei.

Spre sfîrşitul Renaşterii, în creaţia italianului Palestrina şi a flamandului Orlando di Lasso, se ajunge la realizarea unui echilibru deplin între orizontal şi vertical, în sensul că la expresivitatea melodiei se adaugă şi aceea a armoniei, a succesiunii de acorduri ce rezultă din mişcarea melodiilor simultane.

Iată un exemplu de mare noblețe a melodiei, reprezentînd discantul unei misse de Palestrina :

În timp ce în practica populară, muzica instrumentală, mai ales cea de dans, înflorea ca un gen de sine stătător, în creaţia europeană cultă, ea era, pînă în secolul XVI, redusă în general la rolul de susţinere a vocii.

Muzica instrumentală cultă a luat de fapt naştere prin transcrierile pentru lăută sau orgă ale unor lucrări corale de stil polifon. După cum se poate constata examinînd începutul unui *Ricercari* pentru orgă de Cavazzoni, publicat în 1542 la Veneţia, structura piesei nu se deosebeşte de aceea a lucrărilor corale.

[8]

Datorită apariţiei instrumentelor sus-menţionate la care se adaugă şi cembalo-ul ce permitea executarea de acorduri, arpegii şi pasagii, pe lîngă melodia de tip vocal ia naştere acum treptat şi cea de tip instrumental, prin prezenţa mai frecventă, ca în cele destinate vocii, a unor intervale mai mari (sexta, septima, octava etc.), alternînd cu un mers treptat (sunete aşa-zise pasagere).

Intonazione d'orga de G. Gabrieli (publ. 1592) [9]

Treptat muzica instrumentală se emancipează de cea vocală pas cu pas, şi melodia dobîndeşte caracterul ei specific instrumental.

Din Fantezia Nr. 7 pentru coarde de Orlando Gibbons (1620)

Sonată pentru vioară de Arcangelo Corelli (1653—1713)

Concert pentru două viori de Vivaldi

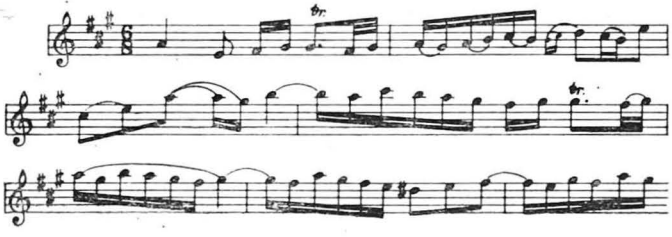
Introducere la Cantata nr. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

Fuga în sol minor de I. S. Bach.

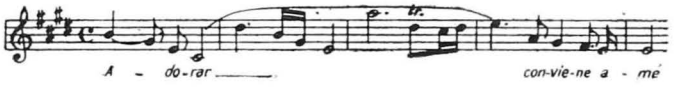
Tot atît de frecvente ca şi melodiile cu caracter specific instrumental sînt şi cele care, deşi compuse pentru instrumente, au cantabilitatea şi amploarea melodiilor de tip vocal, coexistenţa celor 2 tipuri melodice fiind deosebit de caracteristică muzicii instrumentale din timpul Barocului.

Începutul sonatei pentru vioară de J. S. Bach



Stăpînirea într-o măsură tot mai mare a instrumentelor, din punct de vedere al execuţiei tehnice (după cele cu claviatură vine acum şi rîndul celor cu coarde), contribuie la apariţia stilului *Concertant* care ajunge la punctul său culminant în epoca Barocului. Melodia instrumentală capătă acum deseori un caracter de virtuozitate care îşi face apariţia şi în cea vocală, mai ales în ariile de operă, dar şi în cantatele laice şi religioase.

Arie din opera „Berenice" de Händel



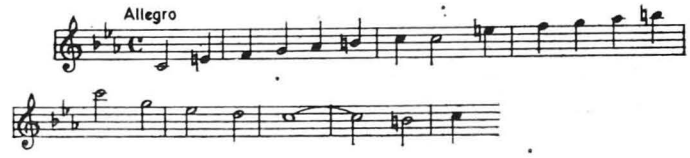
Muzica pe mai multe voci a maeştrilor din timpul Barocului conţinea germenii stilului *omofon armonic*, caracterizat prin dominaţia unei singure melodii, întregită printr-un suport armonic ce completează sensul ei expresiv.

Modificările intervenite în muzica din perioada următoare Barocului, afectează bineînţeles şi structura melodică.

Cu toate că şi în stilul polifon al Barocului erau frecvente melodii alcătuite în parte din arpegii, ele sînt însă tipice mai ales pentru stilul omofon armonic. În legătură cu o anumită logică a suportului ei de acorduri, în noul stil melodia devine perfect simetrică, cu o riguroasă corespondenţă a elementelor componente. Unitatea de bază a materialului de construcţie a formelor omofone o constituie grupul de două măsuri, alcătuit dintr-un singur sau din două motive. Alăturîndu-i-se o altă unitate de aceeaşi construcţie, acestea formează împreună o semi-perioadă, iar două semi-perioade alcătuiesc o perioadă.

Teme de acest fel sînt frecvente mai ales în forma de lied, şi sînt alcătuite simetric din 2 perioade egale (sau asemănătoare) ; în forma sonată, ele au o respiraţie mai largă depăşind 8—10—12 măsuri ;

Tema I din partea I a sonatei „Patetica" de Beethoven



Comparînd astfel de melodii cu cele de largă respiraţie, fără cezuri şi fără împărţiri simetrice din epoca Barocului, se desprind clar deosebiri fundamentale de structură, existente de pildă între melodiile unui Bach sau Vivaldi şi acele de mai tîrziu, din epoca clasicismului vienez. Acestea din urmă au de îndeplinit, în cadrul desfăşurării unei piese muzicale, o funcţiune asemănătoare cu aceea a personajelor unei acţiuni dramatice. Astfel de melodii, construite pe bază de simetrie şi periodizare, au căpătat denumirea de *teme*, unele servind ca idee principală a unor compoziţii concepute în forma *sonată*, avînd drept caracteristică principală un contur şi un elan ritmic deosebit de pregnant.

J. Haydn (Simfonie)

Octet op. 20 de Mendelssohn-Bartholdy

Tot atît de frecvente sînt însă şi temele cu un caracter cantabil, întîlnite mai ales în compoziţii cu un conţinut liric, dar în piese de proporţii mai mari, mai ales în cele concepute în forma *sonată*, servind ca idei contrastante faţă de cele cu caracter ritmic. În ceea ce priveşte structura lor, aceasta poate fi bazată fie numai pe arpegii, fie pe alter-

[8]) Publicat în „*Handbuch der Musikgeschichte*" de Guido Adler. Viena 1924, pag. 345.

[9]) Publicat în „*Handbuch der Musikgeschichte*" de Guido Adler, 1924, p. 350.

https://biblioteca-digitala.ro

narea între arpegii şi note pasajere, cum arată de pildă exemplul de mai jos :

Tema a II-a din partea I a sonatei „Appassionata" de Beethoven

Cu toate că în creaţia clasicilor vienezi, temele sînt adeseori formate fie numai din arpegiul unui singur acord, fie dintr-o înlănţuire de arpegii a două sau trei acorduri (în majoritatea cazurilor tonică-dominantă), această simplitate armonică îngăduie totuşi un număr aproape nelimitat de posibilităţi expresive. Diversitatea ritmului şi a modului de folosire a arpegiilor cu notele pasajere, etc., contribuie la bogăţia inepuizabilă a combinării sunetelor, la posibilitatea exprimării celor mai diverse nuanţe emoţionale. Aşa se explică faptul că deşi numeroase teme au aceeaşi substrucţiune armonică, datorită ritmului, ele pot fi totuşi cu totul diferite în ceea ce priveşte caracterul lor emoţional.

J. Haydn op. 74 nr. 2

Quartet KV499 de Mozart

Aria Leonorei — Beethoven

În cursul secolului XIX, în urma procesului de continuă lărgire a mijloacelor armonice, ce începe cu muzica lui Schubert, acordurile şi înlănţuirea lor devine în creaţia marilor inovatori în domeniul armoniei ca Chopin, Liszt şi Wagner, tot mai diferenţiată. Acest proces are o influenţă şi asupra melodiei care capătă acum un caracter din ce în ce mai cromatic.

„Tristan şi Isolda" de R. Wagner

„Parsifal" de R. Wagner

În muzica romantică a secolului trecut, în al cărei mod de exprimare armonia are un rol atît de important, melodia luînd în general naştere chiar din armonie, aceste două componente ale muzicii formează astfel o strînsă unitate. Detaşată de armonie, melodia pierde adeseori din sensul ei expresiv, încît nu mai poate fi înţeleasă ca atare, făcînd uneori chiar impresia unei succesiuni arbitrare de sunete. Din această categorie de melodii-teme, constituind o proiecţie a armoniei, fac parte în număr mare cele caracteristice îndeosebi pentru muzica lui Wagner, mai ales cele din operele *Tristan şi Isolda* şi *Parsifal*. Ele sînt de asemenea aproape tipice şi inovatorilor în domeniul armoniei de după Wagner, ca Anton Bruckner, Alexandr Skriabin, Max Reger, Richard Strauss etc.

Simfonia nr. 9 de A. Bruckner

„Sonata pentru pian" nr. 10 op. 70 de Scriabin

Cvartetul nr. 1 in sol minor de Max Reger

În aceeaşi perioadă, în care în creaţia compozitorilor de după Wagner, menţionaţi mai sus, au avut loc aceste prefaceri ale modului de exprimare, creaţia cultă a compozitorilor din sud-estul Europei şi din alte ţări cu folclorul bogat, ca de pildă Spania, prezintă alte aspecte stilistice. Anumite însuşiri esenţiale ale melodiei populare, forma ei lapidară, simplitatea, sinceritatea şi spontaneitatea ei au servit ca model pentru inventarea propriilor lor melodii şi în acelaşi timp ca un puternic anti-

https://biblioteca-digitala.ro

dot împotriva procesului tot mai accentuat de artificializare ce s-a manifestat într-o bună parte a creaţiei muzicale occidentale.

Este deosebit de interesant faptul că această forţă de reînnoire a muzicii populare sud-est europene vine tocmai de la un anumit primitivism al ei şi anume de la structura ei monofonă, care, după cum s-a văzut, reprezintă o etapă anterioară în dezvoltarea istorică a muzicii pe plan mondial. Forţa monodiei rezidă în faptul că ea este bazată pe primatul melodiei şi pe inepuizabila bogăţie şi varietate a ritmului, care în muzica occidentală s-a atrofiat din cauza hipertroficei dezvoltări a gîndirii armonice.

După cum se ştie, în ordine cronologică primii care s-au adresat autenticii muzici populare, au fost compozitorii ruşi din secolul XIX care, în frunte cu Mussorgski, au valorificat în creaţia lor particularităţile melodico-ritmice ale cîntecelor şi dansurilor ţărăneşti, îmbogăţind astfel mijloacele expresive ale muzicii culte. Sprijinirea consecventă pe muzica populară, este caracteristică — desigur sub aspectele stilistice ale muzicii contemporane — şi reprezentanţilor curentului folcloric modern din secolul nostru ca Janácek, Bartók, Enescu, De Falla, Kodály şi, mai recent, Haciaturian şi alţi compozitori reprezentanţi ai şcolilor naţionale din Uniunea Sovietică. Iată şi cîteva teme cu o structură melodică influenţată de aceea a muzicii populare.

„Tablouri dintr-o expoziţie" de Mussorgski

Cvartetul de coarde nr. 1 de Janaček

„Impresii din copilărie" de Enescu

Procesul de intensă cromatizare şi de continuă diferenţiere a armoniei, care a avut loc într-o bună parte a muzicii occidentale, a dus în cele din urmă la lărgirea tonalităţii pînă la limitele ei, procesul terminîndu-se în creaţia lui Schönberg şi a discipolilor săi cu dezagregarea tonalităţii şi apariţia stilului „atonal".

Cu scopul de a asigura desfăşurării muzicale, în condiţiile de dezagregare a tonalităţii, o forţă de coeziune care s-o înlocuiască pe aceea de altădată a tonalităţii, Arnold Schönberg a creat, — după unele iniţiative anterioare în acest domeniu, ale lui Mathias Hauer [10], — sistemul *dodecafonic serial,* constînd într-un anumit mod de organizare orizontală şi verticală a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice. (de aici şi numele de dodecafonic: dodeca = 12, foné = sunet).

Dar gama cromatică (totalul cromatic) nu stă numai la temelia muzicii seriale, iar consecventa ei utilizare nu este numai o caracteristică a compozitorilor aparţinînd culturii muzicale germane, ci constituie un aspect stilistic important şi al muzicii unor compozitori francezi, ca de pildă Arthur Honegger. Mai mult chiar, frecvenţa elementelor cromatice, în organică combinaţie cu arhaicele moduri populare, este oarecum definitorie şi pentru stilul lui Bartók şi cel al lui George Enescu, mai ales din lucrările sale tîrzii.

Spre deosebire de sistemul dodecafonic serial care obligă pe compozitor ca în inventarea temelor şi în dezvoltarea acestora să ţină în mod permanent seama de rigorile metodei seriale, în muzica lui Paul Hindemith şi în aceea a adepţilor săi (Harold Genzmer, Ernst Toch etc.) melodia izvorăşte tot atît de liber din gama cromatică ca cea de structură strict diatonică din gamele majore şi minore, caracteristică muzicii de altă dată. În muzica lui Hindemith şi a altor compozitori care folosesc „totalul cromatic", centrul tonal la care se raportează toate sunetele unei piese îşi păstrează funcţiunea sa, dar folosirea liberă în melodie a celor 12 semitonuri, are drept consecinţă aceeaşi libertate şi în domeniul armoniei ; în acest fel, posibilitatea de a înlănţui un acord cu oricare altul, precum şi lipsa constrîngerii de a rezolva disonanţele slăbesc coeziunea tonală, fără a impieta însă asupra organicităţii, logicii şi expresivităţii melodiei.

Din Cvartetul op. 16 în Do de Hindemith

În timp ce în muzica apuseană din secolul nostru cromatismul îşi are sursa sa în acord, în extrema diferenţiere a limbajului armonic, în muzica celor doi mari reprezentanţi ai curentului folcloric modern, Bartók şi Enescu, cromatismul îşi are sorgintea sa în acele melodii populare româneşti în care distanţe de tonuri întregi alternează cu semitonuri sau care, în urma prezenţei treptelor mobile, melodia este alcătuită din 9 sau 10, în unele cazuri chiar din 11 semitonuri.

[10]) Mathias Hauer, compozitor austriac (1883—1954) a scris 8 suite, o simfonietă, 2 cantate în stilul dodecafonic deosebit de cel dezvoltat de Schönberg.

https://biblioteca-digitala.ro

Sonata pentru două piane şi percuţie (partea a II-a) de Bartók

„Simfonia de cameră" de Enescu

Dintre temele şi melodiile deosebit de caracteristice pentru sensibilitatea unui compozitor contemporan fac parte şi cele create de Olivier Messiaen. Deşi din structura melodică a ideilor sale muzicale nu sînt absente nici cromatismele şi nici salturile mari, ele fiind clădite pe temeiul unuia dintre *modurile cu tranziţie limitată,* inventate de Messiaen, melodiile sale se integrează în mod organic în tonalitate.

„Turangalîla" de O. Messiaen

Făcînd studii de ornitologie muzicală şi fiind de părere că melodia nu este un privilegiu al oamenilor, ci ea poate fi regăsită într-o formă nu mai puţin impresionantă şi în cîntecul păsărilor, „liberă, anonimă, improvizată, născută din plăcerea de a cînta" [11].), Messiaen a ales ca material tematic al mai multor lucrări ale sale *(Reveil des oiseaux, Oiseaux exotiques, Catalogue des oiseaux, Chronocromie)* cîntece ale celor mai diferite păsări din Franţa şi din alte ţări, pe care le-a notat cu multă exactitate.

Cîntecul ciocîrliei din „Chronochromie" de Messiaen

Procedeul întemeiat pe valorificarea într-o compoziţie a unor melodii care nu sînt de provenienţă umană, a rămas deocamdată un fenomen izolat, ca şi încercările lui Alois Haba de a crea un sistem muzical, bazat pe împărţirea gamei în sferturi, treimi şi şesimi de ton, melodia cuprinzînd deci intervale mai mici de un semiton.

Nu intenţionăm să întreprindem în cadrul prezentului studiu o analiză mai amănunţită a sistemului dodecafonic serial pe temeiul căruia atît Schönberg cît şi elevii săi direcţi, Alban Berg şi Anton von Webern, au compus lucrări reprezentative pentru creaţia muzicală din prima parte a secolului nostru, iar după ei şi alţii [12]). Ceea ce considerăm însă necesar de a menţiona aici referitor la melodia dodecafonică, este forma ei neobişnuită, deosebită de toate formele melodiei cunoscute pînă la apariţia sistemului serial.

Ce este o *serie?* O succesiune de 12 semitonuri ale gamei cromatice, stabilită după o anumită ordine, servind ca material brut pentru construirea materialului tematic al unei lucrări :

iar inversarea seriei poate fi folosită ca material de construcţie al temelor (intervalele stabilite în seria originală rămîn aceleaşi, numai că ele vor fi socotite în sens invers) :

[11]) *Histoire de la musique* II, Ed. Gallimard, Paris, 1963, pag. 1165.

[12]) Pierre Boulez, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, Ernst Krenek, Alois Bernhard Zimmermann, Hanz W. Henze, Wolfgang Fortner.

https://biblioteca-digitala.ro

precum și recurența ei și inversarea recurenței :

Iată de pildă, ideea de bază a *Cvintetului pentru suflători, opus 26,* de Schönberg, care în primele șase măsuri reprezintă tema propriu-zisă, derivată din seria de bază, celelalte măsuri constituind recurența și inversarea temei inițiale.

Pentru a nu se produce efecte tonale prin care între muzica dodecafonică serială și cea tradițională ar mai putea exista asemănări, metoda serială interzice repetarea într-o temă a unui sunet, mai înainte ca toate celelalte să fi fost expuse.

Spre deosebire de o piesă concepută tonal în care există o anumită ierarhie a sunetelor, ele fiind raportate la un centru, în muzica dodecafonică serială ele nu au nici o legătură cu un astfel de centru și sînt egale ca importanță.

Metoda serială a dat loc chiar în rîndul adepților sistemului dodecafonic la interpretări diferite. În timp ce Schönberg afirma că seria este un produs al inspirației, René Leibovitz, elev al lui Schönberg și unul dintre teoreticienii noului sistem afirmă că : „... în timp ce compozitorul tonal crede că poartă lumea sa muzicală în sinea lui (temele, acordurile etc., fiind considerate drept conținuturi ale conștiinței sale) lume pe care a realizat-o grație acelui receptacul fin care era sistemul tonal, metoda schönbergiană pune accentul pe faptul că toate figurile sonore se află în afara *conștiinței sale* și *intenționalitatea* compozitorului (intenționalitate care este conștiința de figuri sonore) este aceea care vizează aceste figuri. Aceasta reiese în evidență din însăși structura tehnicii cu 12 sunete, din moment ce știm că actul inițial al compozitorului dodecafonic constă într-un act intențional de organizare a celor 12 sunete ale gamei cromatice"[13]).

Urmărind dezvoltarea melodiei de la cele mai primitive manifestări ale ei, pînă la cele dodecafonice, ar putea exista tentația de a le considera pe acestea ca forma cea mai evoluată a melodiei.

Chiar dacă ar fi așa, aceasta nu înseamnă însă că, așa cum se întîmplă în domeniul tehnicii, în care îmbunătățirea adusă unei mașini scoate din uz pe aceea mai puțin perfecționată, că melodiile anterioare apariției sistemului dodecafonic, fiind chipurile mai puțin expresive decît acestea din urmă, ar fi depășite. Dacă ar fi așa, atunci nu s-ar putea explica faptul de ce melodii de tip monofon, ca cele gregoriene, psaltice sau populare de străveche origine — ca de pildă bocetele din folclorul nostru, — impresionează și astăzi pe cei ce și-au păstrat o sensibilitate normală față de muzică.

Adevărat este însă că apariția de pe la sfîrșitul secolului XIX a marii diversități de forme melodice noi, constituie consecința lărgirii sferei expresive ce și-a făcut loc în muzică în urma tălmăcirii unor stări sufletești care pînă atunci nu-și aflau locul în muzică, ca de pildă spaima, groaza, disperarea etc., caracteristice pentru muzica expresionistă.

În timp ce Schönberg își construiește compozițiile cu ajutorul unor largi arcuri melodice, în creația lui Anton von Webern, melodia ajunge într-o fază de „atomizare", compozițiile sale (în general scurte, de pildă simfonia sa are o durată de 10 minute), fiind construite nu din teme sau „linii directoare", ci din „puncte" (de aici și numele de muzică punctualistă) care se înșiră fără acea pregnanță ritmică, proprie nu numai muzicii tradiționale dar și aceleia a lui Schönberg și altor compozitori dodecafonici. Muzica lui Webern se caracterizează însă printr-o succesiune de timbruri variate.

Dar dacă compozițiile lui Webern, cu toată rigurozitatea extremă a organizării sunetelor și în ciuda ponderii deosebite pe care o are elementul constructiv, exprimă totuși anumite stări psihice, la urmașii spirituali ai lui Webern, emoționalitatea, în sensul tradițional al cuvîntului, este greu sesizabilă, dacă nu cu totul absentă.

În lucrările acestora, cu o considerabilă diversitate de forme sonore, ca clustere (conglomerate de sunete), precum și glissando-uri, triluri, flageolete etc., executate pe instrumente clasice, la care se adaugă și zgomote produse cu aceleași instrumente (lovirea instrumentului cu palma, periatul coardelor pianului, „prepararea pianului" prin introducerea între corzi a unor mici obiecte zornăitoare etc.), se obține o mare varietate de efecte coloristice. O gamă și mai largă de asemenea efecte se pot produce cu instrumente electronice.

Majoritatea acestor efecte nu poate fi fixată în scris cu ajutorul notației tradiționale și astfel a fost inventată o grafie specială care, în general, diferă de la un autor la altul.

Ideea muzicii bazate pe culoare nu este nouă căci ea a fost formulată prima dată de Schönberg în *Tratatul* său *de armonie* din 1911 (Universal Edition, Viena, pag. 507).

Nu intenționăm să ne ocupăm mai îndeaproape cu muzica timbrală avangardistă care a apărut în cursul ultimelor două decenii și jumătate. Studiul nostru fiind consacrat *melodiei,* trebuie să

[13]) R. Leibovitz: *Introduction à la Musique de douze sons* (Ed. Z. Hoche, Paris, 1949, pag. 109).

https://biblioteca-digitala.ro

arătăm însă că acest element principal al exprimării muzicale de pînă acum, a cărei diversitate de manifestări am urmărit-o în cele precedente, a fost exclusă din creaţia adepţilor noilor curente avangardiste.

Nu este poate o afirmaţie gratuită că lipsa de melodie sărăceşte în mod evident muzica. Dar abandonarea ei în muzica avangardistă a fost posibilă datorită faptului că, izvorîtă din alte domenii psihice decît cele tradiţionale, ea nu se adresează laturii afective a psihicului ascultătorilor, ci urmăreşte o satisfacţie de ordin pur intelectual, prin modul de organizare a materialului sonor pe temeiul unor principii matematice. Exegeţii noilor curente explică acest proces de tot mai accentuată „intelectualizare" a muzicii prin influenţa ştiinţei asupra artelor.

Ştergerea deosebirilor existente pînă acum între artă şi ştiinţă este — judecînd după însăşi declaraţiile celor mai de seamă reprezentanţi ai avangardismului — consecvent urmărită în muzica cea nouă.

Psihicul omului se caracterizează prin coexistenţa unei sfere emoţionale cu aceea în care au loc procesele raţionale, ambele într-o permanentă întrepătrundere.

Orice om care iubeşte muzica, ştie din experienţă proprie că, trecînd dincolo de senzaţiile pur auditive, muzica declanşează în psihicul celui ce o ascultă un proces dinamic, o potenţare a stărilor afective, avînd ca rezultat o bună stare sufletească, „sentimentul de eliberare interioară" care adevereşte nemijlocit teoria aristotelică a Katharsisului" [14]).

Pentru efectul katharctic este concludent faptul că „sentimentul de eliberare" apare nu numai în cazul ascultării unei muzici izvorîtă din sentimentul de afirmare a vieţii, ci şi sub impresia unor compoziţii al căror conţinut emoţional este expresia suferinţei, a tragicului, a patosului dramatic etc. Deşi asistăm astăzi la o largă răspîndire a artei avangardiste, care în rîndul tinerei generaţii de compozitori are un număr tot mai mare de adepţi, totuşi nu se poate face un pronostic asupra dezvoltării viitoare a artei muzicale. Unii exegeţi ai curentelor avangardiste afirmă cu tărie, că apariţia acestora, corespunzînd spiritului epocii, înseamnă sfîrşitul muzicii tradiţionale. Alţii, mai puţin categorici, sînt de părere că cele două feluri de arte muzicale vor coexista şi în viitor.

S-ar putea întîmpla ca, în viitor, în condiţiile civilizaţiei tehnice în permanentă dezvoltare şi în urma influenţei tot mai accentuate a spiritului ştiinţific, creaţia compozitorilor să conste din structuri sonore ca scop în sine şi ca dintr-o astfel de artă sonoră, cu un caracter pur arhitectural, să dispară şi ultimele reziduri ale unei vieţi afective. Sigur este însă că pe lîngă aceste forme ale unei arte sonore cu un caracter mai mult sau mai puţin abstract, vor exista şi alte genuri muzicale, servind pentru distracţia oamenilor, expresie a bunei lor dispoziţii. Oamenii nu vor înceta nici să danseze şi nici să cînte, şi astfel, pe lîngă formele savante ale muzicii vor fi mereu actuale formele muzicii de dans şi de cîntec, din care nu va lipsi melodia. Desigur că în acest fel, se va adînci tot mai mult o prăpastie între cele două forme de îndeletnicire muzicală.

Dacă generaţiile viitoare nu se vor dezvolta în mod unilateral, numai pe plan raţional, şi viaţa afectivă a oamenilor nu va ajunge într-o stare de atrofiere, prin dispariţia sentimentelor, atunci şi cele mai înalte forme ale artei muzicale vor trebui să răspundă cerinţelor emoţionale, iar în acest caz *melodia* îşi va păstra şi în viitor rolul ei ca element primordial al muzicii.

---

[14]) Dicţionar de estetică generală, Bucureşti, Editura Politică, 1972, pag. 357.

https://biblioteca-digitala.ro